



La metamorfosi come figura del limite tra la vita e la morte

Rosalba Galvagno

Il mito metamorfico trasmesso alla cultura occidentale dal grande poema delle *Metamorfosi* di Ovidio (Ovidio 2000)¹ concerne, al di là della varietà trasformativa delle sue figurazioni, la struttura fondamentale di una soggettività. Più precisamente esso rappresenta la figura paradigmatica di un Soggetto che si situa sul limite o che tenta di oltrepassarlo per ottenere il possesso di un oggetto di fatto inaccessibile, quell'oggetto verso cui sono spinti o da cui sono attratti quasi tutti gli eroi della metamorfosi. Quest'ultima può costituire, infatti, l'esito eventuale di un destino che, a differenza di quello tragico votato alla bella morte, è segnato piuttosto da quell'*entre-deux*, da quel *limen* tra la vita e la morte, da quella zona estrema, da quell'ultimo rifugio che un essere caduto può ancora abitare. L'eroe metamorfico viene infatti punito con una mutazione ma al tempo stesso salvato dalla morte o da una sofferenza divenuta intollerabile come testimonia, tra le numerosissime disseminate non solo nel poema delle *Metamorfosi* ma in generale nella letteratura e nell'arte di tutti i tempi, l'avventura metamorfica di Dafne, colei che si trasforma in albero sotto la pressione di un desiderio al quale non può più sfuggire.

Secondo la tipologia ovidiana tradizionale le metamorfosi sono suddivise in: animali, vegetali, liquide, minerali; e il loro processo può essere discendente o, molto raramente, ascendente. La metamorfosi comporta solitamente un processo di diminuzione rispetto all'umano. L'uomo può essere trasformato infatti in animale, pianta, acqua, pietra e, nel caso dei catasterismi, in astro. Più rara la trasformazione opposta,

¹ Si cita da questa edizione delle *Metamorfosi*, d'ora in poi: *Met*.



il passaggio ad esempio dalla pietra o dall'avorio alla condizione umana, come la nascita degli uomini e delle donne dalle pietre lanciate alle loro spalle da Deucalione e Pirra dopo il diluvio (*Met.*, I, vv. 313-415) o la statua d'avorio scolpita da Pigmalione e trasformata, per intercessione di Venere, in una donna in carne e ossa (*Met.*, X, vv. 243-97). Possono dunque esistere delle metamorfosi-premio miracolose e non soltanto punitive. La metamorfosi inoltre è, salvo rarissime eccezioni², irreversibile e, *last but not least*, obbedisce a una logica eziologica, serve cioè a spiegare la causa stessa (l'origine) del nuovo corpo o oggetto che risulta dalla mutazione.

In un celebre mottetto di Eugenio Montale si configura un fantasma centrale che è insieme quello di una separazione e di un legame indissolubile, di un'esperienza cioè assai classica nell'avventura di una vita:

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un *tuo* barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
due sciacalli al guinzaglio).
(Montale 1980: 32)

Una altrettanto celebre analisi di questo mottetto individuava nel termine «sciacalli» dell'ultimo verso l'anagramma di Clizia – fantasma

² Come ad esempio quella della ninfa "Io" che, dopo essere stata trasformata in una giovenca, torna ad acquistare la figura umana (*Met.*, I, vv. 583-750).

femminile del poeta – fissato nella doppia immagine di Clizia-sciacallo (cane della morte) e Clizia-cane del Sole (*canis aureus* e eliotropo) (cfr. Agosti 1982: 88-102). Si tratta, in effetti, di una interpretazione poco comune, originale e fedele al contempo, dell'autentico statuto anfibologico della metamorfosi di Clizia, poiché il poeta attinge alla fonte non soltanto il *topos* ma, più radicalmente, il suo dispositivo strutturale. Nel mottetto di Montale infatti la metamorfosi non appare al livello dell'enunciato ma essa è rivelata dall'anagramma «sciacalli», vero e proprio significante metaforico della divisione. La metamorfosi sarebbe così una figura e perfino *la* figura del fantasma se si considera quest'ultimo come il nodo metamorfico inconscio, mostruoso e sacrificale che lega ogni Soggetto al suo Altro.

La metamorfosi può essere considerata pertanto come un *analogon*, retoricamente e storicamente specificato, del fantasma analitico, come una forma della struttura soggettiva – la sua forma sacrificale, segnatamente –, che si cristallizza nell'asservimento all'Altro³. Essa diviene così, contrariamente a una tradizione tenace che si ostina a vederla come una figura del movimento, la figura per eccellenza della pietrificazione, così come l'hanno identificata in modi diversi Freud e Lacan.

Sigmund Freud evoca precisamente una metamorfosi nel caso clinico dell'*Uomo del lupo* il cui famoso ricordo del «dito tagliato» è rimasto, nella letteratura psicoanalitica, il paradigma di un certo rapporto con la castrazione. Importa qui ricordare una «piccola rettifica» di questo episodio «apportata dal paziente» e intervenuta in un momento preciso della cura: «Non mi pare che stessi intagliando l'albero. Debbo aver fuso insieme con questo un altro ricordo, anch'esso falsato in modo allucinatorio, in cui facevo, col coltello, un taglio in un albero e dall'albero sgorgava "sangue"» (Freud 1975: 559).

Il dettaglio dell'albero intagliato dal quale sgorgano delle gocce di sangue colpisce l'analista al quale questa immagine rammenta quella dell'albero abitato dallo spirito di Clorinda, l'eroina cantata dal Tasso

³ Per il rapporto metamorfosi-fantasma mi permetto di rinviare a Galvagno 1995.

nella *Gerusalemme Liberata*. Questa metamorfosi letteraria chiarirà e confermerà a Freud l'*enjeu* profondo della figura della castrazione con la quale il suo paziente si stava dibattendo:

Possiamo dunque presumere che questa allucinazione risalga all'epoca in cui egli si decise ad accettare la realtà dell'evirazione, o addirittura, forse, che essa stigmatizzi questo passo. Anche la piccola rettifica apportata dal paziente non è irrilevante. Se la sua allucinazione riproduce la stessa terribile esperienza che Tasso, nella *Gerusalemme Liberata*, fa vivere al suo eroe Tancredi, diventa legittima l'interpretazione che anche per il mio piccolo paziente l'albero significasse la donna. In quell'occasione, dunque, egli sostenne la parte del padre e mise in rapporto le emorragie materne che gli erano familiari con l'evirazione – la "ferita" delle donne di cui ora ammetteva l'esistenza. (Freud 1975: 559)

L'interrogazione che questo frammento di cura suscita, porta in effetti su un problema estremamente delicato: il rapporto dell'uomo col corpo ferito della madre e quindi della donna. Quale valore attribuire allora alla citazione poetica evocata da Freud che concerne, non a caso, una delle figure più patetiche della metamorfosi: il corpo vivente sotto l'albero ferito e sanguinante?

È utile richiamare brevemente l'incontro fatale di Tancredi e Clorinda, questi due amanti che si ignorano e si affrontano in un combattimento all'ultimo sangue immortalato da Monteverdi in un suo splendido madrigale⁴. Tancredi che partecipa con i Franchi alla prima crociata contro i Saraceni per la liberazione di Gerusalemme, combatte nel campo dei cristiani mentre Clorinda si trova in quello dei pagani. Ma a dispetto di questa opposizione religiosa e militare, Tancredi, fulminato dalla «bella sembianza» della «donzella armata» intravista per la prima volta presso «un fonte vivo», s'innamora perdutamente di lei.

⁴ Monteverdi 1638.

Gli avvenimenti del poema eroico offrono altri tre incontri a questa coppia dal destino tragico: due sotto forma di combattimento di cui il primo è interrotto, il secondo si conclude con l'uccisione dell'eroina da parte di Tancredi che l'aveva scambiata per un guerriero, e un terzo dove il simulacro di Clorinda appare sotto la forma di un cipresso animato come un corpo vivente. L'avventura tragica di questi due nemici che sembra, in un primo tempo, sfociare in una sorta di catarsi – un'apparente pacificazione operata dalla conversione e il battesimo di Clorinda giusto prima della sua morte –, si rivela, dopo l'allucinazione di Tancredi nella foresta incantata di Saronno, molto più complessa ed enigmatica.

In effetti durante la traversata della foresta il giovane guerriero giunge, senza correre troppi rischi e senza paura, fino ad un anfiteatro deserto al centro del quale si eleva a mo' di piramide un cipresso sulla cui scorza sono incisi dei segni misteriosi tra i quali Tancredi può leggere un breve testo in caratteri siriaci, come una preghiera a lui indirizzata:

“O tu che dentro a i chiostri de la morte
Osasti por, guerriero audace, il piede,
deh! Se non sei crudel quanto sei forte,
deh! Non turbar questa secreta sede.
Perdona a l'alme omai di luce prive:
non dée guerra co' morti aver chi vive”.
(Tasso 1961: 305, XIII, 39, vv. 3-8)

Ma l'eroe, benché colpito da questo messaggio sconvolgente e dal mormorio del vento che gli ispira sentimenti di pietà, di paura e di dolore, colpisce violentemente con la spada l'albero dal quale sgorgano immediatamente delle gocce di sangue. Egli ripete, a dispetto del prodigio che si sta svolgendo sotto i suoi occhi, il gesto crudele fino a provocare il lamento dell'albero battuto che altri non è che Clorinda, la donna un tempo amata e già uccisa una prima volta per errore. Lamento che dice il reiterato accanimento di una violenza perpetrata

contro un essere già morto – contro una iscrizione, se ci si attiene alla lettera del testo – ma la cui forma nuova, metonimia insieme del suo corpo e della sua tomba, continua ad essere animata e permeabile al dolore.

Un certo numero di eroine quali Dafne, Siringa, Niobe, come pure la lettura approfondita dell'opera di Ovidio, hanno nutrito la riflessione di Jacques Lacan, cosicché il pensiero della metamorfosi è divenuto, nella sua elaborazione psicoanalitica, un'autentica posta in gioco teorica.

Se Freud individua la metamorfosi come una figura della castrazione femminile, Lacan vi scorge la figura paradigmatica di una soggettività che si situa su un limite:

Il limite in cui siamo qui situati è quello stesso in cui si situa la possibilità della metamorfosi che, veicolata nel corso dei secoli come nascosta nell'opera di Ovidio, riprende tutto il suo vigore, la sua virulenza, in quella svolta della sensibilità europea che è il Rinascimento, per esplodere nel teatro di Shakespeare. (Lacan 1994: 335)

La nozione del limite viene inoltre articolata in un rapporto dialettico con la nozione della Cosa (*Das Ding*). Ogni posta libidica e, di conseguenza, etica del soggetto freudiano si situerebbe così al di qua e al di là dei due campi che questo limite separa: al di qua, il campo dei varchi d'accesso investiti dalla *libido* e regolati dal principio di piacere; al di là, il campo dell'oggetto e/o della Cosa che resta inaccessibile. Questa dialettica si fonda su un paradosso: non è possibile raggiungere ciò che è la causa e il fine stesso del piacere poiché la legge propria al principio di piacere ne determina, al tempo stesso, il limite. L'etica freudiana opera così un rovesciamento della morale aristotelica della felicità – nella quale il piacere non mira al superamento dei limiti imposti dalla natura e dalla ragione –, poiché essa scopre, al contrario, nel principio di piacere una tensione e una tendenza irresistibili e pericolose in quanto interdette verso un oggetto e un luogo

fondamentalmente inaccessibili. Ora, questo oggetto o questa Cosa – simultaneamente luogo delle pulsioni e dello scatenamento dei significanti – sono quegli stessi da cui sono agitati gli eroi della metamorfosi, la quale diviene così la figura immaginaria di una soggettività sospesa a un limite insuperabile o che è rischioso superare.

È proprio nell'ambito di una riflessione sull'omologia della relazione della metamorfosi con il dolore e con la reazione motrice che Lacan cita il mito di Dafne:

[...] mi accontenterò quindi di suggerire che dovremmo forse concepire il dolore come un campo che, nell'ordine dell'esistenza, si apre precisamente dal limite in cui non c'è possibilità per l'essere di muoversi.

Non ci si dischiude forse qualcosa, attraverso una specie di intuizione dei poeti, nel mito di Dafne che si trasforma in albero sotto la pressione di un dolore a cui non può più sfuggire? Non è forse vero che l'essere vivente che non ha la possibilità di muoversi ci suggerisce fin nella sua forma la presenza di ciò che potremmo chiamare un dolore pietrificato? (Lacan 1994: 74-75)

L'assimilazione della metamorfosi vegetale di Dafne a una pietrificazione non è senza ragione: ogni metamorfosi, in effetti, non è che la fissazione al fantasma fondamentale, all'attrazione e/o alla repulsione nei confronti della Cosa che può spingere un Soggetto sia alla fuga sia, paradossalmente, alla paralisi. Il dolore scava la sua dimora sul bordo di queste due tendenze contraddittorie.

È noto come sia la stessa Dafne a supplicare il padre, il fiume Peneo, a mutare la sua apparenza per sottrarla a un desiderio che la sconvolge e al quale la scelta di una verginità eterna non può consentire: «distruggi, trasformandola, questa mia figura che è troppo piaciuta» («Qua nimium placui, mutando perde figuram», *Met.*, I, v. 547). Dafne preferisce pagare con una metamorfosi il rifiuto del desiderio di Febo; e sceglie di sacrificare il suo essere a un altro godimento, quello del suo ideale divino: Diana.

Un'altra metamorfosi, quella di Siringa, è invece evocata in un capitolo centrale dell'*Etica della psicoanalisi* intitolato *L'amor cortese a mo' di anamorfosi*.

La Cosa viene qui indagata a partire dall'artificio poetico cortese e, segnatamente, da ciò che esso ha elaborato attorno alla figura della Dama:

La donna idealizzata, la Dama, che è nella posizione dell'Altro e dell'oggetto, si trova improvvisamente, brutalmente, nel posto sapientemente costruito grazie a significanti raffinati, a mettere nella sua crudezza il vuoto di una cosa che si rivela nella sua nudità essere la cosa, la sua, quella che sta al cuore di lei stessa nel suo vuoto crudele. Questa Cosa, [...], viene in qualche modo svelata con una potenza insistente e crudele. (*Ibid.*: 206)

E per dare un esempio del modo in cui questo vuoto può essere figurato, Lacan fa riferimento alla metamorfosi di Siringa nelle *Avventure pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista:

Pan insegue la ninfa Siringa che gli si sottrae e sparisce in mezzo ai giunchi. Nel suo furore, egli taglia i giunchi, ed è da qui, ci dice Longo, che viene fuori il flauto a canne ineguali. Pan volendo così, [...], esprimere che il suo amore non aveva l'eguale. Siringa è trasformata nella canna del flauto di Pan. Il registro di derisione in cui può giungere a iscriversi il singolare poema di cui vi ho dato qui comunicazione si situa nella stessa struttura, nello stesso schema di un vuoto centrale, attorno al quale si articola ciò attraverso cui in fondo si sublima il desiderio. (*Ibid.*)⁵

L'avventura di Siringa è raccontata anche da Ovidio, ma in un registro più patetico rispetto al racconto di Longo:

⁵ Per il riferimento al romanzo di Longo Sofista cfr. Cataudella 1958: 570-571.

Panaque, cum prensam sibi iam Syringa putaret,
corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres;
dunque ibi suspirat, motos in harundine ventos
effecisse sonum tenuem similemque querenti;
arte nova vocisque deum dulcedine captum
«Hoc mihi conloquium tecum» dixisse «manebit»,
atque ita disparibus calamis compagine cerae
inter se iunctis nomen tenuisse puellae.

(e Pan, quando già credeva di avere preso Siringa,
invece del suo corpo strinse le canne palustri;
e mentre sospira, il vento mosso dentro le canne
dà un suono tenue e simile ad un lamento,
e il dio, conquistato dall'arte nuova e dalla dolcezza del suono,
disse: «Rimarrà questo nostro colloquio», e unendo insieme
con la cera canne ineguali, conservò in tal modo
il nome della ragazza.)
(*Met.*, I, vv. 705-712)

Al posto del corpo della ninfa, divenuto inafferrabile, il dio Pan inventa un oggetto, il flauto, che porta il nome di Siringa. Egli non avrà dunque accesso che al significante (*nomen*) della Cosa desiderata.

La riflessione lacaniana sul pensiero della metamorfosi si conclude negli ultimi capitoli del seminario, dedicati al commento dell'*Antigone*. Ciò che colpisce, nell'interpretazione della tragedia di Sofocle è l'aver messo in luce lo statuto metamorfico, senza metamorfosi manifesta, del destino di Antigone, statuto che Lacan estende al pensiero mitico pagano nella sua totalità e, segnatamente, al pensiero tragico. L'interpretazione metamorfica dell'eroina sofoclea gli è stata suggerita, in particolare, dal brano della tragedia in cui Antigone:

ricompare presso il cadavere [di suo fratello Polinice], emettendo, dice il testo, i gemiti dell'uccello a cui i suoi piccoli sono stati rapiti⁶.

Singolare immagine. Più singolare per essere stata ripresa e ripetuta dagli autori. Ho estratto da *Le fenicie* d'Euripide i quattro versi in cui, anche lì, essa viene paragonata alle madre abbandonata di una nidiata dispersa, che getta grida patetiche⁷. Il che fa vedere bene che cosa simbolizzi sempre nella poesia antica l'evocazione dell'uccello. Non dimentichiamo quanto i miti pagani siano vicini al pensiero della metamorfosi – pensate alla trasformazione di Filemone e Bauci. Qui è l'usignolo che si profila in Euripide, come l'immagine in cui l'essere umano sembra tramutarsi al livello di questo lamento. (Lacan 1994: 334-35)

Lacan aggiunge a questo commento un'altra immagine metamorfica emblematica del limite, quella di Niobe:

Si trova in bocca proprio ad Antigone l'immagine di Niobe che, imprigionata nella stretta del masso, resterà eternamente esposta alle ingiurie della pioggia e del tempo. Ecco l'immagine limite attorno alla quale ruota l'asse del dramma. (*Ibid.*: 339)

La metamorfosi fissa infatti il corpo ossimorico (marmo e lacrime) e l'essere liminare (tra la vita e la morte) di Niobe:

Orba resedit
exanimis inter natos natusque virumque
deriguitque malis: nullos movet aura capillos,

⁶ «Ecco, appare la fanciulla e geme con acuta voce di dolente uccello, quando scorga il giaciglio del nido orbato della prole; così anch'essa, come vide nudo il cadavere, gemette con lamenti». (Sofocle, "Antigone", 2007: 123, vv. 423-425).

⁷ «Ahimé, che pigolare! – / quale uccello fermo lassù, / che dei rami d'una quercia o d'un abete in cima sta, / con lamenti solitari / ai miei dolori fa eco?» (Euripide, "Fenicie", 2007: 857, vv. 1514-1518).

in vultu color est sine sanguine, lumina maestis
stant inmoti genis; nihil est in imagine vivum.
Ipsa quoque interius cum duro lingua palato
congelat, et venae desistunt posse moveri;
nec flecti cervix nec brachia reddere motus
nec pes ire potest; intra quoque viscera saxum est.
Flet tamen et validi circumdata turbine venti
in patriam rapta est; ibi fixa cacumine montis
liquitur, et lacrimas etiam nunc marmora manant.

(Ormai siede
tra i figli morti, le figlie, il marito,
e si irrigidisce nella sofferenza, non c'è un capello che l'aria
le muova, il colorito nel volto è senza sangue,
gli occhi sono immobili sulle guance meste, niente è più vivo
nella sua figura. Perfino la lingua le si congela
nel palato indurito, e le vene smettono la capacità di pulsare,
il collo di piegarsi, le braccia di muoversi, i piedi
di camminare; anche le viscere sono di pietra.
Però piange e, avvolta dalla bufera dei venti impetuosi,
è trasportata in patria: piantata in cima a un monte
si liquefa, e anche oggi la pietra trasuda lacrime.)
(*Met.*, VI, vv. 301-312)

Non a caso le riflessioni di Lacan sulla metamorfosi s'inscrivono nel quadro di una interrogazione che verte sul rapporto assai problematico della psicoanalisi con l'etica, rapporto che egli esamina alla luce dei tre pilastri psicoanalitici: la Cosa, la sublimazione, il godimento, ai quali aggiunge la dimensione tragica dell'esperienza analitica, indagata attraverso il commento dell'*Antigone*. Questi capisaldi concernono anche la metamorfosi che può essere considerata, in questa prospettiva etica, come l'esito eventuale e singolare di un destino. Essa non è interamente assimilabile all'essenza della tragedia – la specificità del destino tragico essendo la morte con tutti i suoi splendori – e, ancor meno, ad una catarsi poiché indica piuttosto il limite tra la vita e la morte. La metamorfosi ha, in realtà, una

dimensione propriamente sacrificale che non oltrepassa mai la soglia della morte, e figura uno stato paradossale dell'essere che dà corpo e immagine alla *Spaltung* stessa. Dafne e Niobe ne sono due esempi, Lacan le evoca rispettivamente all'inizio e alla fine del suo seminario: esse rappresentano il prezzo da pagare – una pietrificazione – l'una per avere rifiutato il desiderio di Febo rimanendo fissata nel suo voto di verginità, l'altra per avere affermato davanti a Latona la supremazia della sua bellezza e della sua fecondità. Quanto ad Antigone, ella trasgredisce la legge della città per affermare il suo amore assoluto e irrinunciabile verso il fratello. In questi tre destini non si tratta d'altro che di preservare un miraggio di compiutezza di fronte al rischio della perdita (castrazione), che le tre eroine dovranno tuttavia subire, ma in una forma sacrificale.

Abbiamo su accennato alla ninfa Dafne, che nel grande poema di Ovidio appare come la prima eroina metamorfica identificata come figura paradigmatica di quel limite tra la vita e la morte che la metamorfosi rappresenta. Ora, questo limite – questo *entre-deux* – non è altro che la mutazione della forma (antropomorfa) della ninfa in alloro, che la fissa nel nuovo corpo vegetale salvandola dalla morte reale ma al prezzo di una dolorosa pietrificazione. Questa trasformazione è richiesta dalla stessa Dafne per sottrarsi al desiderio di Apollo e per interrompere una fuga che stanno per annientarla. Dafne sarà posseduta dal dio solo in quanto pianta di alloro, l'oggetto proprio cioè della vocazione di Febo, oggetto altamente simbolico per il suo trionfo poetico.

La metamorfosi si svolge nell'ultima sequenza del lungo testo di Apollo e Dafne nel primo libro delle *Metamorfosi*. Più precisamente, è il racconto del processo della metamorfosi che occupa la prima parte dell'ultima sequenza, mentre la seconda parte è dedicata al Peana di Febo, alla celebrazione cioè della metamorfosi compiuta, dell'oggetto metamorfico finalmente incorporato dal dio:

vix prece finita torpor gravis occupat artus:
mollia cinguntur tenui præcordia libro,

in frondem crines, in ramos brachia crescunt;
pes modo tam velox pigris radicibus hæret,
ora cacumen habet: remanet nitor unus in illa.
Hanc quoque Phœbus amat, positaque in stipite dextra
sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus
complexusque suis ramos, ut membra, lacertis
oscula dat ligno: refugit tamen oscula lignum.

(Appena finita la preghiera, un pesante torpore le invade
le membra, il petto si fascia di una fibra sottile,
i capelli si allungano in fronde, le braccia in rami;
i piedi già così veloci aderiscono a radici immobili,
il volto è invaso da una cima, rimane soltanto
lo splendore di un tempo. Anche così, Febo l'ama, e, poggiata la destra
sul tronco, sente ancora trepidare il petto
sotto la nuova corteccia, e abbraccia i rami come fossero membra;
bacia il legno, e il legno rifiuta i baci.)
(*Met.*, I, vv. 548-556)

Ora, in questi versi, il corpo della ninfa è figurato dall'*entre-deux* della mutazione in atto, dalla trasformazione cinetica che si realizza sotto i nostri occhi e che sfocerà nella nuova forma del corpo della vergine, una forma vegetale all'occorrenza, che è quella propria del suo essere di alloro. Bisogna infatti ricordare la struttura eziologia della favola che comincia con «laurus» (*ibid.*: v. 450) e termina con «laurea» (*ibid.*: v. 566), con la spiegazione, nell'intervallo diegetico, di questo nome e della sua significazione simbolica.

Ma torniamo, per concludere, sul corpo ibrido (liminare) quale ci viene presentato nei versi della mutazione, isolando innanzi tutto i parallelismi lessicali che definiscono le parti del corpo umano e le parti del corpo vegetale nel quale la ninfa si sta trasformando:
petto→corteccia (*præcordia*→*libro*); capelli→fronde (*crines*→*frondem*);
braccia→rami (*brachia*→*ramos*); piedi→radici (*pes*→*radicibus*);
volto→cima (*ora*→*cacumen*); petto→tronco (*pectus*→*cortice*);

membra→rami o legno (*membra→ramos- ligno / lignum*)⁸. E questi lessemi non potrebbero meglio connotare, e perfino creare, l'ibrido confine della mutazione in atto della *figura* («mutando perde figuram» *ibid.*: v. 546), senza i verbi che li specificano e che servono a produrre l'autentico processo metamorfico: si fascia (*cinguntur*), si allungano, (*crescunt*), aderiscono (*hæret*), invade (*habet*), trepidare (*trepidare*), abbraccia (*complexus*), copre di baci (*oscula dat*), rifiuta (*refugit*), come pure i due attributi lieve e morbido (*mollia* e *tenui*) che qualificano i sostantivi petto (*præcordia*) e corteccia (*libro*)⁹, e l'aggettivo sinestesico immobili (*pigris*) che qualifica radici (*radicibus*), e che forma un ossimoro con l'aggettivo veloci (*velox*) che lo precede.

È dunque Apollo, già posseduto dalla ninfa, a possedere finalmente il suo oggetto, per cui alla domanda d'amore che rivolgeva a Dafne fuggitiva, egli può ora sostituire il peana: il canto del trionfo.

Ed è propriamente su un tratto ibrido che si conclude, più sottilmente, il testo di Apollo e Dafne. Si tratta del movimento di assenso della cima dell'albero in cui si è appena trasformata la ninfa. La *laurea* sembra finalmente rispondere alle parole del Peana, se è consentito il gioco della lettera tra Peana e Peneo (il dio-fiume padre di Dafne), poiché l'albero, il risultato della metamorfosi, è incorporato dal dio come simbolo dai tratti ideali propriamente paterni e divini. Come suggerisce Philip Hardie¹⁰, quest'albero diventa il feticcio del dio:

⁸ È noto il modo geniale in cui alcuni grandi pittori e scultori hanno rappresentato questa metamorfosi: Antonio Pollaiuolo, *Apollo e Dafne*, Sandro Botticelli, *La Primavera*, Lorenzo Bernini, *Apollo e Dafne*, e forse anche la figura femminile del Ghirlandaio che appare nell'affresco *La nascita di San Giovanni Battista* nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.

⁹ Non a caso Philip Hardie identifica nel *liber* la metamorfosi del corpo di Dafne (Hardie 2002: 46). Si rinvia alla lettura globale di questo articolo assai penetrante.

¹⁰ «As a consequence of the pressure of Apollo's desire, Daphne now exists for her lover only in substitutions for and displacements of herself. The symbolism of her arboreal form as a phallic fetish is perhaps too obvious to point out» (Hardie 2002).

«Così concluse Apollo. Coi rami appena formati l'alloro / annuì e parve muovere la cima, come muovesse il capo.» («Finierat Pæan: factis modo laurea ramis / adnuit utque caput visa est agitasse cacumen» *Met.*, I, vv. 566-567).

Il grazioso scuotimento di Dafne divenuta *laurus* / *laurea*, potrebbe certo temperare la pietrificazione che di norma costituisce l'eredità dei soggetti metamorfici, ma non bisogna dimenticare che la metamorfosi è richiesta dalla ninfa alla fine di una corsa che l'aveva sprofondata nell'angoscia e che è generata dalla propagazione di un *torpor gravis* che fisserà per sempre il suo essere in un corpo nuovo: l'alloro che, propriamente, non è più Dafne, ma Apollo:

[...] gli dei sono un elemento del reale, [...]. Ho parlato di Apollo. Apollo non è castrato, né prima né dopo. Dopo, gli capita qualcos'altro. Ci viene detto che è Dafne a trasformarsi in albero. Qui vi nascondono qualcosa. Ve lo nascondono – è molto sorprendente – perché non ve lo nascondono. L'alloro, dopo la trasformazione, non è Dafne, è Apollo. Lo specifico del Dio è che, una volta soddisfatto, si trasforma nell'oggetto del suo desiderio, anche se in questo modo deve pietrificarsi. In altri termini, un dio, se è reale, dà l'immagine della sua potenza nel suo rapporto con l'oggetto del suo desiderio. La sua potenza è là dove egli è. (Lacan 2007: 355)

Bibliografia

- Agosti, Stefano, "Testo del sogno e testo poetico: il 'mottetto' degli sciacalli", *Cinque analisi*, Milano, Feltrinelli, 1982: 88-102.
- Cataudella, Quintino (ed.), *Il romanzo classico*, Firenze, Sansoni, 1958: 531-615.
- Euripide, "Fenicie", *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2007: 749-875.
- Freud, Sigmund, *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, Gesammelte Werke*, Frankfurt, Fisher, 1917-1919, XII, trad. it. "Dalla storia di una nevrosi infantile (Caso clinico dell'uomo dei lupi)", *Opere*, Torino, Boringhieri, 1975: 487-592, VIII.
- Galvagno, Rosalba, *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Panormitis, 1995.
- Hardie, Philip, *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge University Press, 2002.
- Lacan, Jacques, *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, trad. it. *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Torino, Einaudi, 1994.
- Id., *Le Séminaire livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, trad. it. *Il seminario. Libro X. L'angoscia (1962-1963)*, Torino, Einaudi, 2007.
- Montale, Eugenio, *Mottetti*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
- Monteverdi, Claudio, *Madrigali guerrieri et amorosi. Libro VIII*, Venezia, 1638.
- Ovidio, "Le metamorfosi", *Opere*, Torino, Einaudi, 2000, II.
- Sofocle, "Antigone", *Le tragedie*, Milano, Mondadori, 2007: 91-181.
- Tasso, Torquato, *Gerusalemme liberata*, Milano, Feltrinelli, 1961.

L'autrice

Rosalba Galvagno

Università di Catania. Professore associato di Teoria della letteratura. Studia in particolare i rapporti tra discorso letterario e discorso psicoanalitico. Tra i suoi lavori: *Pizzuto e lo spazio della scrittura*, Messina 1990; *Le sacrifice du corps. Frayages du fantasme dans les "Métamorphoses" d'Ovide*, Panormitis, Paris 1995; Carlo Levi, *Prima e dopo le parole*, Donzelli, Roma 2001 (curatela); *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze 2004; *I viaggi di Freud in Sicilia e in Magna Grecia*, Maimone, Catania 2010.

Email: galvagno@unict.it

L'articolo

Data invio: 30/10/2010

Data accettazione: 30/01/2011

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Galvagno, Rosalba, "La metamorfosi come figura del limite tra la vita e la morte", *Between*, I.1 (2011), <http://www.between-journal.it/>